

エルンスト・ヴァイス『鎖に繋がれた獣たち』

——滅びゆくオーストリアの残照——

富山 典彦

一

一九八二年、エルンスト・ヴァイス（一八八二—一九四〇）の「生誕百年」を記念して、ゾーアカンフ社は、その当時まだ一般にはほとんどその名を知られていなかったこの「忘れられた作家」の一六巻の全集を、いきなり世に送り出した。「エルンスト・ヴァイスとは誰ぞや？」という読書人たちの疑問に答える形で、あのフランツ・カフカとの終生の親交、トーマス・マン、ヘルマン・ヘッセ、シュテファン・ツヴァイクらによる絶賛の辞などが書き連ねられ

る。この頃に発行されたドイツ語圏各地の新聞の文芸欄はこぞつてこのエルンスト・ヴァイスなる「忘れられた作家」が、世紀転換期のウィーンを代表するアルトゥール・シュニツラーと同じ「医師にして作家」であり、フロイトの精神分析学の強い影響を受けた「ドイツのドストエフスキ」、あるいは「下意識世界の探偵」であると、受けのいいコピーを書き連ねて、読書人たちの興味を掻き立てようとする。

たしかにヴァイスは、一九〇八年にウィーン大学で医師の資格を取得したのち、ベルンとベルリンでしばらく研修して、一九一一年にウィーンに戻り、アルトゥール・シュ

ニッツラーの実弟ユーリウス・シュニッツラー教授のもとで外科医として病院勤めをしている。第一作の『ガレー船』(一九一三)の作品世界に、あのシュニッツラーの描いた「世紀末ウィーン」の雰囲気の色濃く漂っていても不思議はなからう。しかし、それはあくまでも、作品世界に漂う靄のような雰囲気であるにすぎない。シュニッツラーが丹念に描いたあの時代は、このときもうすでに過ぎ去りつつあった。この作品の主人公は、世紀末ウィーン風の恋愛三昧に身を任せつつも、放射線科医師としての名誉欲の奴隷、すなわち「ガレー船に繋がれた奴隷」となっている。そして、その成功の極みに上り詰めたとき、それと引き換えに、放射線の犠牲となつて命果てるのである。この筋の展開に、新しい暗い世界の到来がすでに予感的に示されている。⁽²⁾ ヴァイスはまさに、この新しい世界の目撃者となるために、医師の目を持った作家としてこの世に生を享けたとさえ言えよう。

しかしながら、ヨーゼフ・ロートやエーデン・フォン・ホルヴァートらに続く「エルンスト・ヴァイス・ルネッサンス」を目論んだこの出版社の企画も、ほとんど期待外れの結果に終わってしまった。エルンスト・ヴァイスの名

は、一般の読者はもちろんのこと、ゲルマニストの間にさえ、さほど浸透することなく今日に至っている。

全集が世に出て、ようやくその作品の全貌が明らかになつて間もなく、フランツ・ハースが、エルンスト・ヴァイスを扱った博士論文をウィーン大学に提出したが、その末尾で彼は、この目論見の失敗の原因を、次のように結論付けている。

「作品のあちらこちらに、ちよつとした哲学的な思考や主張などが見出されるが、その哲学的な命題が、作品化の過程でヴァイス自身から正當な扱いを受けておらず、作品の些末な筋の展開のなかに解消してしまつてゐる。心理的な事柄について、しばしばヴァイスの『臨床家の目』が賞賛されているが、これも、心情的なパトスと思いがけない筋の展開によつて、鮮明な表現を欠いている。ヴァイスの作品は、最後の作品と若干の例外を除けば、高尚な文芸と通俗的な読み物の中間にあつて、要求水準の高い読者層からも、娯楽文学の愛好者からも、どちらからも受け入れられるものではない。」⁽³⁾

要するに、ヴァイスの作品は、通俗小説としては面白味に欠け、また、人間存在への洞察という点では徹底性や深みに欠けることである。とうてい「ドイツのドストエフスキー」どころではない。しかし、徹底性を欠いた暖昧さというのは、われわれの理解する「オーストリア的」という、それ自体がまた暖昧な概念の特性でもあり、たとえヴァイスがその宣伝文句通りに、「ドイツのドストエフスキー」であるとしても、それによって逆にヴァイスの認識の甘さをあげつらうのは、酷というものであろう。

ヴァイスの作品を丹念に読む限り、作品世界という舞台の小道具の一つ一つにまで、その時代のオーストリアの様相が色濃く反映している。その点では、「世紀末ウィーン」を描いたシュニツラーに通ずるものがある。強いて言えば、ヴァイスは「世紀末ウィーン以後のシュニツラー」であろう。それはかりではなく、ヴァイスの作品を「両大戦間時代のオーストリア文学」という大きな枠組みのなかに位置付けてみたとき、そこから、両大戦間時代の世界像が、ある明確な輪郭を伴って現れてくる。そしてそれを明らかにすることがまた、筆者自身の当面の課題でもある。

ハースの見解が間違っているとはいえないとしても、それによって、ヴァイスという「忘れられた作家」を再び忘却の底に沈めていいという論拠にはなるまい。いや、それどころかヴァイスは、今後さまざまな視点から研究されていい作家であるに違いない⁽⁴⁾。

二

第一作『ガレー船』に続く第二作『戦い』（一九一六、一九一九年『フランチスカ』に改題）の女主人公のフランチスカは、『ガレー船』の刊行により知遇を得たフランツ・カフカの名前をとって「フランチスカ」と命名されている。そして、下層階級から身を起こし、ピアニストとしての成功を掴み取ろうとするこの女主人公の姿には、ヴァイス自身の音楽への偏愛と亡き父親への渴望的な愛が投影されている⁽⁵⁾。

ヴァイスはこの作品の原稿の校正を、一九一四年の夏にカフカと一緒に行ったということだから、この作品の表題の「戦い」には、戦争の影響はまったくなく、第一次世界大戦後にこの作品が再刊されたとき、戦争を連想させる

表題を改めたというエピソードがある。ちなみに、第一次世界大戦中、軍医として東部戦線に配属されて戦争を体験したヴァイスは、その体験を、自分自身より十歳若い外科医師を主人公として、『人間対人間』（一九一九）のなかで直接的に作品化している。ただし、あまりに直接的なために小説としての面白みに欠けるためか、ヴァイスの作品のなかでこの作品だけが、再刊されることなく初版のみに終わってしまった。

外科医であったヴァイスが、メスをペンに持ち替えて書いた『ガレー船』にせよ、それに続く『戦い』にせよ、その表題にすでにヴァイスの世界認識の出発点が暗示されている。人間は、下意識の世界から立ち昇ってくる欲望に縛られていて、それに対して無抵抗というわけではないが、結局はこの欲望に駆り立てられ、人生における「成功」を求めて生きていかざるを得ない。『ガレー船』や『戦い』では、ヴァイス自身の内面世界のこの戦いを、それぞれの作品の主人公たちは、より強烈に、より鮮烈に生きている。

小論で取り上げる『鎖に繋がれた獣たち』（一九一八）の女主人公オルガは、前二作の主人公たちとは違って、人生

に対する上昇志向がほとんど見当たらない。もと娼婦のオルガを駆り立てているものは、やはり内面世界の奥からこみあげてくる欲望ではあるが、それは人生の成功を掴み取るうという欲望ではない。結論を先取りして言えば、それは、今や失われてしまった恋人の愛であり、恋人を奪った女に対する憎しみである。

上昇志向ということ言えば、オルガは、恋人からの手切れ金を元手に金貸し業を始め、そのうえ、宝くじが当たって元手を増やし、同居している弁護士との生活もある程度順調にいき、以前はいかがわしい居酒屋で娼婦をしていたなどとは信じられないほどの成功を手に行っている。しかし、この見かけ上の成功は、オルガの内奥の業火を鎮めてはくれない。それどころかオルガは、心の病にいいよ蝕まれていくのである。

もつとも、オルガ自身は、病が進行するのをそのまま静観しているわけではない。考えられる限りのあらゆる手段を用いて、この病の治療を試みるし、また、それがほとんど成功したかに見えるときもある。しかし、ハースの言う「思いがけない筋の展開」によって、オルガは文字通り破局に向かって突き進んでいかざるを得ない。

娼婦あがりの金貸しの女が、昔の情人を奪った娼婦をビートルで射殺し、そのうえ、自分を裏切ったその情人を、野獣に変身したかのような狂気の嵐のなかで絞殺するといふ、そのこと自体はいつの時代にもありそうな事件である。現代ならば、さしずめテレビのワイドショーでしばらく、世の中の話題を独占し、すぐに忘れ去られてしまったことだろう。ヴァイスが作品化したこの「話」は、実際に起こった事件をモデルにしている。それだけを見れば、ヴァイスのこの作品は、いわゆる通俗小説に近い。しかし、その当時としては成功したこの作品も、通俗小説として読み返してみると、通俗小説としての出来栄はあまりいいとは言えない。

タイムリーな話題性と読者の覗き見趣味とを満足させる通俗小説ならば、筋の展開がもっと単純で緊密でなくてはなるまい。ヴァイスの作品は、通俗小説というには、あまりにも冗漫で、話の進行がスムーズではなく、行きつ戻りつして、読者に多少の苛立ちさえ感じさせるところがある。しかし、そこにこそ、通俗小説のような表面的な人間理解にはない底の深さがある。つまり、幾層もの下意識世界を内面に抱えている人間は、外界の物事に対して単純には関

わることができず、いつもアンビバレントな状況のなかを、不規則な振り子となって動き回っているしかないのである。ヴァイスの描いたオルガの姿は、その具体的な表現である。ヴァイスはこの作品によって、自己自身の内面世界を超えて、同時代の社会の片隅に起こった事件から、独自の作品世界を開拓していく道を見出したと言える。ヴァイスの作家としての歩みのうえにこの作品を位置付けたとき、「岡大戦間時代の目撃者」ヴァイスの事実上の出発点を、この作品は如実に示しているのである。

もともと、オルガの愛と憎しみと破壊の悲劇が、最終的な完成を見るまでに、テクストの異なる三つの版が存在している。すなわち、一九一八年の初版、一九二二年の第二版、一九三〇年の第三版である。全集に収められているのは、決定稿というべき一九三〇年の第三版である。エルフエは、これら三つの稿を綿密に比較検討して、ヴァイスの表現主義的文体の特徴を詳細に考察している。そこで彼は、話の大筋にはさほど異同はないが、第一版と第二版、とくに後者には著しい表現主義的文体の特徴が見られ、第三版では、作者は書かれている対象に対して冷静な距離を保ち、表現主義の特徴が消えていると結論付けている。⁽⁹⁾

初版が世に出てから最終稿が出版されるまでの間に、じつに十年以上の歳月の隔たりがある。⁽¹⁰⁾ 現実の事件をもとに書かれた第一版から、第一次世界大戦後に加筆訂正された一九二二年の第二版へと移るとき、表現主義的文体がより鮮明になるのは自然なことである。それよりも、一九三〇年という微妙な時期に、表現主義的な作品として書かれていた『鎖に繋がれた獣たち』が、表現主義的特徴を取り払われて再版されたということは、どういうことなのだろうか。表現主義の小説として成功したこの作品が、表現主義的特徴を消し去られて、そのあとに何が残るだろうか。それこそがこの作品の精髓であり、文体の比較と分析は他の論者に任せて、小論では、そのことから導き出されてくる問題について若干の考察を試みたい。

三

この作品の筋の概略についてはすでに述べたが、かつての恋人フランツ・ミヒヤレクへの愛と執着と、フランツを奪ったウィーン娘のミッツィーに対する憎悪と敵意とが、女主人公オルガを治癒しようのない病へと追い立てる。つ

いでながら、このミッツィーという名前はマリヤの愛称だが、シュニッツラーの描く世紀末ウィーンの社会では、個人名としてではなく、ある階層の女性に対する呼称として用いられる。「この家にはいつもミッツィーという名前のウィーン娘がいる」⁽¹²⁾ という個所や、「彼女たちのうちの一人、二番目のミッツィー、金髪のウィーン娘、『ミッツィー二号』、あるいはたんに『一号』」⁽¹³⁾ という個所からわかるように、この作品では、ミッツィーとは、ボヘミアの都市の「三七番地の家」といういかげんらしい居酒屋で働く、ウィーン出身の金髪の娼婦の源氏名である。また、フランツという名前も、この時代にはやはり、下男や馬丁などの呼称に用いられていて、「フランツとミッツィー」という男女の組み合わせは、ある意味ではお似合いのカップルということになる。

しかし、この作品のフランツ・ミヒヤレクは、もともとアルコール中毒の娼家の主人などではなく、飲んだくれて娼家の客に自ら語るところによれば、「自分は良家の出で、父親は帝国の宮廷の官吏だった」⁽¹⁴⁾ ということである。その真偽のほどは定かでないが、オルガの記憶のなかのフランツが、「ピカピカの制服を着た、若くて、快活な将校」⁽¹⁵⁾

であることを考慮すれば、あながちアル中男の世迷い言でもあるまい。

ハンガリーの片田舎出身のオルガもまた、最初はお針子としてその人生をスタートしている。帝国陸軍の将校と町のお針子という、これまた「世紀末ウィーン」の定番とも言うべき取り合わせである。普通ならこのカッブルは、ヴァイス自身が「人間対人間」で描いたように、Stilles Meerであるオルガが中尉殿に捨てられるという、よくある話で落ちが付くことだろう。しかし、フランツの方がこの地位から滑り落ちてしまい、オルガはこの零落した恋人のために、身を売るなどして尽くすことになる。その甲斐あって、三七番地の家の権利を得て、それをいかかわしい居酒屋にして、フランツをその主人に据え、自分はそこに身を置く女の一人となる。

この店の経営を始めたのは一九〇七年、フランツが脳卒中で倒れたのは一九〇九年、その後、「医者が言うには、言語中枢である脳の一部が異常をきたしているというのであるが、ミヒャレクの話すことは理性的であるように聞こえた」⁽¹⁶⁾ほど、奇跡的な回復をしたが、フランツの心は「金髪⁽¹⁷⁾の、いくぶんぼつちやりとしたウィーン娘のミツツィー」

に移ってしまい、オルガにとつてはそれから、辛い日々が始まる。

「思い出は、今や美しくかけがえないもの⁽¹⁸⁾に思えたが、またしばしば辛く悲しいものにも思われるのだ。彼女は好んで泣いた。その悲しみが彼女の心を落ちつけた」

とはいうものの、オルガはどうしてもこの美しい思い出の呪縛から逃れることができない。些細なことが原因で、ミツツィーと他の娼婦との間に言い争いが起こったとき、それに巻き込まれたオルガは、いつ追い出してやろうかと虎視眈眈と狙っていたフランツによつて、「ライタ川のこちら側へでもあちら側へでも、おまえの心の赴く限りどこへでも行くがいい」⁽¹⁹⁾と言い捨てられてしまう。ちなみに、この当時存在したオーストリア「ハンガリー」二重帝国では、「ライタ川のこちら側」がオーストリア、「ライタ側のあちら側」がハンガリーの支配下にあり、オルガ自身はハンガリーの出身で、「三七番地の家」はオーストリアの支配下にあるボヘミアにある。こうしてまんまとこの家をミツツ

イーに乗っ取られ、オルガは故郷に戻るのだが、ことあるごとにこの思い出の呪縛に苦しめられる。表現主義の文体では、ヴァイスはオルガの心象風景を表現するために、場合によっては造語を駆使しながら、自然の風景や自然現象を最大限に利用している。

ミツツイーとの争いに敗れて故郷に戻ったオルガは、「お前は自分の娘なんかじゃない、人でなしで、野生の思知らずの獣だ⁽²¹⁾」と、母親から冷たい仕打ちを受けるが、それにめげることもなく、お針子として身につけた技術を生かして仕立屋を始める。また、フランツから得たいわゆる手切れ金、もつとも、三七番地の家の権利を持っていた彼女には、当然その権利があるのだが、それを元手にして、金貸し業も始める。「オルガが金と『優しい心』とを持っていることが知られるようになり、借金の申し込みが増え⁽²²⁾、思いがけず商売が繁盛し、そして、「翌年の終わり頃、オルガは自分の家を買ひ、自分を『奥様』と呼ばせ⁽²³⁾」るくらいに、裕福な暮らしができるようになっていく。

その一方で、オルガはまた、風采の上がらない中年のユダヤ人の弁護士リヒャルト・キューンと知り合い、彼にとって「愛の行為の相手であり、無給の女中⁽²⁴⁾」となる。それ

は、外見上は、経済的にも精神的にも満ち足りて安定した暮らしである。アランカというシユナツプスを飲んで、金髪の女性にうつつをぬかすような落ちぶれた退役将校よりは、当時のオーストリア文化の代表者であるロッセツガーとホーフマンスタールの文学を愛し、オルガに知的な世界を開いてくれる弁護士との暮らしの方が、どれほど「まとも」であろうか。

さらに「彼女はハンガリーの階級くじでかなりの金額を当てる⁽²⁵⁾」という幸運にも恵まれる。オルガはもう昔のような貧しい少女ではなく、名実ともに「奥様」になっている。ヴァイスのこれまでの作品の主人公たちとは違って、オルガは、上昇志向の奴隷とはならないのに、満ち足りて安定した生活を手に入れることに成功している。あたかもそれが、それまでの社会の最下層での悲惨な生活体験の代償でもあるかのように。

しかし、オルガの心の飢えは、その生活面での充足とは裏腹に、満たされないままであり、目覚めているときには苛立ちとして、眠っているときには夢となって彼女を苦しめる。作品のあちこちに書き込まれたこのような彼女の苦しみの経過は、まさに、ヴァイスがそこから詩的靈感を受

けた患者の病歴のカルテの記述そのものである。

「しばらく前から、彼女は再び女として生きていた。定期的に彼女はいらして、訳もなく憤激し、ちょっとした物音で震え、昼間にベッドにもぐり込み、腹をすかせ、光を見ることができず、人の声を聞くことができなくなった。彼女は空腹になり、そして、この空腹の苦しみのなかに、ミヒヤレクに対して持つていた燃えるような思いのようものがあつた」⁽²⁶⁾

「再び回復したとき、彼女は非常な情熱をもつて家政に専念した。その際、お金のことについて多くを考えた。お金が彼女の情熱となつていた」⁽²⁷⁾

「この頃、彼女には歩行が困難となつた。彼女は長い間ずっと家にいて、息が苦しくて、冷水に手を入れた。彼女は祈りもせず、泣きもしなかつた」⁽²⁸⁾

「オルガの眠りはこの頃ひどくなつた。目のまわりには朝からもう黒い隈ができていた」⁽²⁹⁾

リヒヤルトが株で大儲けをした「三日後にオルガはボヘミアの湯治場に出かけて」⁽³⁰⁾、そこで病気の治癒に専念しようとする。

「この日のオルガは、一七歳の娘のように元気だつた。思い出せる限りでこんなに幸せな瞬間は今までに一度も経験したことがなかつた」⁽³¹⁾

それというのも、この湯治場は、あの「三七番地の家」のある町から遠くないところにあつたからである。当然のことながら、オルガはフランツに会いに出かけ、そして、あのミツツイーとも再会することになる。しかし、期待に反して、「三七番地の家」はオルガが取り仕切つていた頃に比べ荒れ果て、フランツもまた見る影もないほど老け込んでいた。そして、あのミツツイーがこの家の女主人として君臨し、フランツを支配下に置いていたのである。

しかし、フランツという個人がどのように変貌していったうとも、オルガの心の奥底には、「大尉と付き合つていた頃のオルガ」⁽³²⁾が生きていて、フランツに対する愛もまた、

その当時のままなのである。だから、「愛はペストだ」⁽³³⁾というフランスの言葉を待つまでもなく、現実を無視したオルガのこの愛は、オルガの心の奥底にわだかまっている妄執とも言ふべき病巣なのである。この病巣からまた、ミッツィーに対する異常なまでの憎悪が生じている。この病巣さえ摘出することができれば、診断学的には、オルガは健康で満ち足りたごくふつうの女性になれるはずなのである。

「オルガは医師の指示に忠実に従った。しかし効果はなかった」⁽³⁴⁾

「医師の力ではどうすることもできなかった。一流のコックの料理も彼女の空腹を鎮めることはできなかった。もしかしたら、彼女を助けることができるのは、肉体の医師ではなくて、神の代理人である聖職者かもしれない」⁽³⁵⁾

オルガは聖職者に、信仰に、そして神に救いを求めようとするが、オルガの夢に「赤い、絹のキモノのようなナイ

トガウンを着た亡霊」⁽³⁶⁾が現れるに至つて、その救いも無力になる。ちなみに、日本のキモノのようなガウンは、オルガが「三七番地の家」で客から「オリンピック嬢」と呼ばれていたときから愛用しているものである。ヴァイスは肺を患つてシュニツラー教授のもとを辞したのち、一九一二年から一三年にかけて「オーストリア丸」の船医となり、インドや日本に寄港しているが、その体験から得られた東洋的なものに対する愛着は、作品のこういう小道具にも生かされている。なお、中国の老子の思想にも影響を受けた⁽³⁷⁾ということだが、そのことについては、この作品の女主人公オルガの雌の虎への転生の物語である、次作の『ナーハル』⁽³⁸⁾（一九二二）を論じる際に考えてみたい。この亡霊が、「愛の始まりの頃」⁽³⁸⁾のオルガ自身であることは、読者にも容易に察しがつく。

「彼女は忘れようとしたが、忘れることなどできなかった。彼女はたえず彼女の内部でうごめいているこの亡霊、この『憤激させるもの』を押さえつけて、また健康になつて、何百万人もの他の女性たちと同じように、満たされた幸せな女性になろうとした」⁽³⁹⁾

「この日の夕方に、『憤激させるもの』に対する恐れが強くなった。彼女は、『憤激させるもの』そのものよりも、それに対する不安の方がずっと恐ろしいものだと思つた」⁽⁴⁰⁾

「オルガは、『憤激させるもの』、恐ろしい夢を見ないで済むように、ずっと起きていようとした」⁽⁴¹⁾

「オルガはたえず現われる『憤激させるもの』に不安を感じていた」⁽⁴²⁾

「聖体を彼女は拝領しなかった。彼女を内奥で圧迫しているもの、銅の夢、自分自身の亡霊、フランツへの大きすぎる愛、ミッツィーによつて壊された自分の存在などについては、彼女は聖職者に話さなかった。告解がただうわべだけのものであつたことを彼女は知つていた」⁽⁴³⁾。だから聖体を拝領することができなかったのである」

もはや、オルガに救いはなかった。そこでオルガは「美しいロザリオを買つて」⁽⁴⁵⁾、それに心の病の治療を託す。そして、「フランツには二度と会うまいと思つて」⁽⁴⁷⁾、湯治場からリヒャルトのもとに帰る。しかし、リヒャルトは、「彼女が湯治場へ行く前と同じ彼ではなく」、態度は妙に冷やかでよそよそしい。問い詰めれば、糖尿病にかかつているというのだが、そればかりではなく、リヒャルトは、オルガの前の男に対する嫉妬の気持ちに耐えられなくなり、ひそかにオルガの湯治場での行動を監視させていたのである。愛という名の「ペスト」がリヒャルトの心にも蔓延し始めていた、ということである。もつとも、このように愛の危機が訪れてこそ、また愛の高まりもある。オルガとリヒャルトは、ついに「愛の完成」寸前のところまで、愛を高める。

「はじめは彼女が彼のことだけを考えた。しかし彼は『生きている者というよりは死者』⁽⁴⁹⁾だった。男性ではなく、客でさえなく、冷たい石だった」

オルガとリヒャルトとは、生活をともにすることはでき

たかもしれないが、男と女として愛し合うことはできなかった。リヒャルトが、「私たちは性欲のためだけに(50)もつれ合い、その後すぐにまた争い合う野生の獣ではない」と言うのは、言葉のうえだけの空虚な理屈に過ぎない。人間は、オルガもリヒャルトも、フランツもミッツィーも、作品の表題が示すように「鎖に繋がれた獣たち」なのであり、野獣であるがゆえに、理性や科学や信仰によつては解決しやうのない本能的な衝動と恐怖とを内奥に持っている。

結局、リヒャルトの「よき妻」になろうという決意も虚しく、オルガはリヒャルトのもとを去っていく。手持ちの札束を抱え、フランツのもとへ、身の破滅へと一直線に。

「神はわれわれユダヤ人に砂糖をお恵みになつた(51)」という糖尿病患者リヒャルトの言葉は、神の罰ということをもふと思ひ出させる。「利子を取ることを教会は禁じていた(52)」にもかかわらず、金貸しとしての成功を収め、そのうえ、ユダヤ人医師との結婚によつて救われようとしたオルガへの、神の罰がこれなのかもしれない。しかし、信仰によつて救いが与えられず、祈ることも忘れ、もはや神のいない状態のオルガにとつて、神の罰など何であらうか。オルガは、「一度も忘れたことのない古きよき時代(53)」へと、まる

で翼が生えたかのような軽やかさで飛んでいく。

「すべてはまだ輝いて生きていた。フランツがそこにいた(54)」

「そしてあなたが健康になったら、誰があなたを本当に愛しているのかがわかる(55)」

「フランツ、あなたのそばにるときだけ私は人間なのよ(56)」

オルガの必死の求愛に、フランツの心に過去の愛が蘇ってくるようだった。しかも「夢の中では、ミッツィーは違つたふうに見えていた、もつと美しく、若くて、髪の色ももつと明るく、齒も瀬戸物の作り物のようにヌルヌルしていない(57)」のに対して、「オルガはまた彼のそばにいて、想像していたよりも美しく、大金を持っていて、絹の服を着て、高価な装飾品を身につけて」、という著しい対照を示している。愛をたんなる打算と考えてさえも、フランツの心がどちらに傾いていくかがわかうというものであ

る。

「彼の目はようやく、軍隊時代の昔の優しい野性的なミヒアレク⁽⁵⁹⁾の目、かつての恋人の目になった」

因縁の戦いに勝利したかに見えたオルガだったが、結局、「フランチとミツツイー」という悪のカップルの結び付きは、オルガの見かけ上の華麗な成功で断ち切れるようなものではなかった。オルガ自身も、「お金のことに⁽⁶⁰⁾話すときのミヒアレクの口調に、不気味なものを感⁽⁶⁰⁾じていた」のだが、ミツツイーによって、このなけなしの金をだまし取られたオルガは、ミツツイーをピストルで脅す。このあたりのオルガとミツツイーとのやりとりを読む限りでは、オルガに最初から殺意があつたわけではない。

「毒」という言葉で、オルガは握り締めていた手を開いた。左手で彼女はピストルを握み、右手で、痛々しく鼓動する小さな胸を押さえた。『憤激させるもの』がいままさに出てこようとしていた⁽⁶¹⁾

こうして、ミツツイーをピストルで撃ち殺したオルガは、フランチがその片棒をかついでいたと知るや、「やすやすと狂気に打ち負かされて」、まさに鎖を解き放たれた野獣となつて、フランチをくぐり殺してしまふ。

「三週間後に彼女は、再び意識を取り戻すことなく、殺害のあとすぐに運び込まれた州裁判所の精神鑑定課で死亡した」⁽⁶³⁾

四

この作品は、まず「表現主義の小説」として書かれ、出版され、成功を収めたが、オルガの狂気を表現するのに、表現主義の技法はたしかに優れているかもしれない。しかし、世界大恐慌とファシズムの時代にこの作品の最終稿が再刊されたというこのうちに、表現主義の小説として書かれたときにはまだ一般の読者には理解されていなかった、ある隠された意味を読み取ることができる。

オルガを治癒しようのない病気に陥れ、狂気に走らせ、恋人を奪った恋敵を殺害させたのは、彼女の心の奥底に病

巢としてわだかまっている「憤激させるもの」である。この「憤激させるもの」は、フランツと出会った頃のオルガ自身の亡霊として、オルガの夢に現われ、オルガを苦しめる。これは、この作品のみならず、ヴァイスの作品を読み解くうえで、重要なキーワードである。しかしその本当の実体は何なのだろうか。

フロイトの精神分析学の出発点がヒステリー患者の夢の分析だったように、この「憤激させるもの」の正体は、オルガの夢の分析によって明らかになるだろう。白日夢のように、夢のなかで夢を見て、その夢のなかの夢から覚めた夢を見ろという、「馬の墓穴と結婚式の夢」⁽⁶⁴⁾が、その分析の対象としては適当であろう。ごく大雑把にこの夢の内容を整理してみよう。

夜が明けて、教会の鐘の音に誘われて、ミサに出かけようとするところが、すでに夢の始まりで、白い洋服を着て教会に出かけようとしたのに黒い洋服しかなく、教会の入り口で喜捨しようとして財布が見当たらず、降り頻る雨に濡れたまま佇んでいると、教会の鐘の音が最後の審判のラッパのように聞こえ、まったく

見知らぬ世界に入り込んでしまう。そこでうろろし
ているうちに雨が上がり、オルガはある女性と出会う
が、その女性の顔を見ることができない。雨がまた激
しく降り出して、ぬかるみに足を取られ、とうとう、
深い穴に落ちてしまう。そこは、皮を剥がれた馬の墓
穴だった。そこには二番目の女性がいて、それがあの
ミツツイーだった。もがいているときに、以前フラン
ツがくれたステッキによって助けられ、すべては夢だ
ったのかと思って目が覚めたとき、また教会の朝の鐘
が鳴っているのが聞こえ、オルガは我に返った。しか
しそれもまだ夢の続きで、ミツツイーとリヒャルトに
見守られながら、オルガはフランツと教会で結婚式を
挙げているのだった。「この夢、馬の墓穴と結婚式の
夢は、朝の三時から午後の三時まで、十二時間も続い
た」⁽⁶⁵⁾

やることなすこと、すべてちぐはぐで、身動きが自由で
ないというのは、悪夢の一つの典型であろう。おぞましい
馬の墓穴でミツツイーともがき合っているときに、フラン
ツのくれたステッキに助け出され、悪夢から覚めてフラン

ツと結婚式を挙げているという夢は、「夢判断」の専門家でなくとも、オルガの満たされぬ願望であることは容易に見当がつく。では、馬の墓穴とは、いったい何のことだろうか。

「骨灰工場、粘土の採掘場でのこと。そこは、死んだ馬が転がっていて悪臭を放っていた。子供のとき、私は一度そこに行ったことがある。トカゲを探していたのだ。悪臭のために、私はほとんど気絶しそうになった。そのとき、制服を着た背の高い男の人が、私の腕をつかんで、家に連れて帰ってくれた」

オルガ自身が、このように「謎解き」をしてきている。この作品は、ヴァイスが書いたヒステリーの一つの症例研究と考えてもいらいだが、ただ、患者のカウンセリングを通じて病因を突き止める精神分析とは違って、ヴァイスの作品では、作品世界を流れる通常の時間と出来事とに邪魔されて、「下意識世界の探偵」の解決する謎は、それ自体が単純であるわりには、一見些末な道具立てが多すぎる。そのあたりが原因となって、ハースが指摘したように、

「エルンスト・ヴァイス・ルネッサンス」の試みが挫折してしまったとも考えられる。

結局のところ、オルガが少女のときにした恐ろしい体験が、フランツへの愛という、一種の異常な執着の根源だったということである。オルガを救い出した「制服を着た背の高い男の人」とは、帝国陸軍の将校だったろう。どんなに落ちぶれても、フランツは輝かしい帝国陸軍の将校であり、オルガの幼児期の恐怖体験の救い手であり、娼婦に身を落としたオルガの救い手なのである。だからフランツは、金髪の娼婦ミツィーなどと関わり合っていてはならない。

オルガの求めたものは、現実のフランツという一人の男ではなく、きらびやかな制服に身を包んだ将校に象徴される何かである。シュニツラーの作品は言うまでもなく、例えばヨーゼフ・ロートの『ラデツキー行進曲』のトロツタも、帝国陸軍の将校だった。ソルフェリーノの戦いで若き日のフランツ・ヨーゼフ皇帝の命を救ったということで、初代トロツタは貴族に列せられ、「ソルフェリーノの英雄」と賞賛されるが、その孫のトロツタもまた、帝国陸軍の将校となる。孫のトロツタの代で第一次世界大戦が勃発し、

孫のトロツタはそこで戦死をするが、もはやそれは「英雄の死」ではあり得ない。この二人の将校の姿に、移りゆく時代のなかのオーストリアの姿を読み取ることは、たいして難しいことではあるまい。

ハンガリーやボヘミアやモラヴィアやクロアチアやスロヴェニアやスラヴォニアや、あるいはさらに遠い帝国領から、帝国の首都ウィーンを目指す人の流れがかつてはあつたはずである。モラヴィア出身のヴァイスも、辺境ガリツィア出身のヨーゼフ・ロートも、ある野心と憧憬に燃えて、首都ウィーンを目指した。彼らはそこで、自分たちの人生を切り開いていこうとした。

もしも第一次世界大戦がなく、いや、かりにあつたとしても、帝国が崩壊することなく存続し、ウィーンがなお帝国の首都として、世界都市として生き永らえたならば、あるいはヴァイスやロートのその後の人生と作品は、違ったものになり得たかもしれない。ヴァイスもロートも、第一次世界大戦から復員して間もなく、ドイツ語圏の新たな世界都市と目されたベルリンに移り住むことになる。もつとも、『鎖に繋がれた獣たち』の原稿が執筆されていたときはまだ大戦中で、帝国はいまだ命脈を保っていたが、あの

麗々しい将校たちの輝きは、現実の戦争のなかではあまりに非現実的であり、また、実体を伴わない虚飾でしかなかった。東部戦線に軍医として配属されて、戦争の現実を目の当たりにしたヴァイスには、この虚飾に包まれた非人間性という実体をつぶさに見て取つたはずである。この体験が『人間対人間』で直接的な表現をされたことはすでに指摘した。

『鎖に繋がれた獣たち』では、表現主義的文体の影に隠れて、女主人公オルガの愛の対象が、フランツという一個人であり、憎悪の対象がフランツを奪つたミッツィーであるかのように見えてしまうかもしれない。現実起こつた事件そのものは、たしかに、この愛と憎しみに起因するヒステリー症状の結果だと考えられる。しかし、ヴァイス自身の手でこの女囚の遺体が解剖され、そこから詩的靈感を受けて作品となつたとき、作品世界はもとの現実を超えるに違いない。オルガの異常な愛の対象は、フランツという一人の男ではなく、墮落する以前の帝国将校フランツに象徴される何かなのであり、オルガの愛と憎しみの根源もまた、そこから説明できる。そこにはまた、オルガの幼児期のトラウマがあり、このトラウマと緊密に結び付いている

昔日のオーストリア帝国の輝かしい栄光という幻想が、そこから透視できよう。そして、それはまた、第一次世界大戦後のオーストリアが抱えていかななくてはならないトラウマでもあり、戦後の社会と民衆の魂の病巣でもある。この病巣をヴァイスは、これから先、メスならぬペンで抉り出していくことになる。

『鎖に繋がれた獣たち』の表現主義的色彩が薄れたとき、そのことが霧の奥からぼんやりと浮かび上がってくるのが見える。そして時代そのものの病状もまた、ヴァイスの目には顕著になり始めていた。ヴァイスがそれを作品というカルテに明確な言葉で書き記すまでには、まだいくらかの時間が必要ではある。ついに人間としての意識を取り戻すことなく息絶えたオルガが、本物の野獣として生まれ変わったとき、何を体験し、何をわれわれに語りかけてくれるのか、ひとまずそのことから始めるとしよう。

小論は、一九九五年度成城大学教員特別研究助成金による研究の一端である。

注

- (1) 一九八五年から八六年にかけてのウィーン滞在中、筆者は足繁く、近代オーストリア文学文書館 (Dokumentationsstelle für die neuere österreichische Literatur) に通い、そこに保存されている新聞や雑誌の切り抜きにすべて目を通したが、エルンスト・ヴァイスに関する記事は、ほとんどが「生誕百年」の頃に集中している。
- (2) 拙稿「エルンスト・ヴァイス『ガレー船』——暗い内面世界への旅立ち——」(『埼玉医科大学短期大学紀要』第2巻 一九九一年) 参照。
- (3) Haas, Franz: Ernst Weiss. Zu Leben und Werk. Versuch einer Rekonstruktion. Diss. Wien 1984, S. 258.
- (4) ちなみに、ヴァイスの「死後五〇年」には第一回の国際シンポジウムが開かれて、不当に扱われているこの作家の再評価をめぐって、さまざまな問題が提起されている。Vgl. Engel, Peter und Müller, Hans-Harald (Hrsg.): Ernst Weiß——Seelenanalytiker und Erzähler von europäischen Rang. Beiträge zum Ersten Internationalen Ernst-Weiß-Symposium aus Anlaß des 50. Todestages. Hamburg 1990. Bern: Peter Lang 1990.
- (5) 拙稿「エルンスト・ヴァイス『フランシスカ』——父な

き子供たちの「戦い」——（埼玉医科大学短期大学紀要」第3巻 一九九二年）参照。

- (6) 拙稿・エルンスト・ヴァイス『人間対人間』——人間の内なる戦争——（埼玉医科大学短期大学紀要」第4巻 一九九三年）参照。

- (7) Vgl. Mehring, Walter: Die verlorene Bibliothek. Autobiographie einer Kultur. Hamburg: Rowohlt 1952, S. 202.

- (8) 拙稿：忘れられた作家エルンスト・ヴァイスの肖像——両大戦間時代オーストリアの目撃者——（「オーストリア文学」第四号 一九八八年）参照。

- (9) Vgl. Elfe, Wolfgang Dieter: Stillebnzen in Werk von Ernst Weiss unter besonderer Berücksichtigung seines expressionistischen Stils. (Ein Vergleich der drei Druckfassungen des Romans《Tiere in Ketten》). Bern, Frankfurt a. M.: Herbert Lang 1974.

- (10) この作品の「あとがき」によれば、原稿がほぼ仕上がっていたのが一九一四年から一五年と、うから、この期間は明らかに長くなる。Vgl. Weiß, Ernst: Tiere in Ketten. Gesammelte Werke Bd. 4. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch 1882 (以下「TK」略す) S. 202.

- (11) エルフェの博士論文は一九七四年に出版されたが、一九

九〇年のシンポジウムでも、ヴァイスと表現主義との関わりは重要なテーマの一つになつてゐる。Vgl. Krolop, Kurt: Ernst Weiß und das „expressionistische Jahrzehnt“ in Prag. In: Engel und Müller, a. a. O., S. 52-66. Delfmann, Thomas: Mythisierung und bestimmte Negation. Das Problem der expressionistischen Schriften von Ernst Weiß, dargestellt am Beispiel der beiden Romane „Tiere in Ketten“ und „Nahar“. In: Engel und Müller, a. a. O., S. 220-235.

- (12) TK, S. 20.
(13) TK, S. 180.
(14) TK, S. 17.
(15) TK, S. 84.
(16) TK, S. 8.
(17) TK, S. 10.
(18) TK, S. 21.
(19) TK, S. 30.
(20) Vgl. Elfe, a. a. O.
(21) TK, S. 46.
(22) TK, S. 49.
(23) TK, S. 51.
(24) TK, S. 51.

- (25) TK. S. 54.
 (26) TK. S. 49.
 (27) TK. S. 50.
 (28) TK. S. 53 f.
 (29) TK. S. 59.
 (30) TK. S. 61.
 (31) TK. S. 61.
 (32) TK. S. 67.
 (33) TK. S. 65.
 (34) TK. S. 82.
 (35) TK. S. 85.
 (36) TK. S. 86.
 (37) Vgl. Melke, Rita: Das Böse als Krankheit. Entwurf einer neuen Ethik von Ernst Weiß. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1986.
 (38) TK. S. 87.
 (39) TK. S. 89 f.
 (40) TK. S. 102 f.
 (41) TK. S. 108.
 (42) TK. S. 112.
 (43) 「銅なまし銅の蒸気は、メッパでは何かデモーニッシュなもの(悪)の口から吐き出された悪魔の息」である」(Eile, a. a. O., S. 46.)
 (44) TK. S. 92.
 (45) TK. S. 93.
 (46) どうやら、ロザリオは、ヴァイスにとっては特別の意味があるらしい。マリヤツェルをはじめとして、マリヤ巡礼の地が点在しているオーストリアの宗教的風土とそれはなんらかの関係があるに違いないが、このことについては、ヴァイスの全作品を論じてから、視野を広げて考えてみたい。
- (47) TK. S. 94.
 (48) TK. S. 96.
 (49) TK. S. 126.
 (50) TK. S. 126.
 (51) TK. S. 98.
 (52) TK. S. 111.
 (53) TK. S. 156.
 (54) TK. S. 156.
 (55) TK. S. 172.
 (56) TK. S. 173.
 (57) TK. S. 175.
- (43) 「銅なまし銅の蒸気は、メッパでは何かデモーニッシュな

- (58) TK. S. 175.
- (59) TK. S. 180.
- (60) TK. S. 185.
- (61) TK. S. 188.
- (62) TK. S. 194.
- (63) TK. S. 196.
- (64) TK. S. 133 ff.
- (65) TK. S. 121.
- (66) TK. S. 133.